التشبيه المضمر في كتاب لُمح المُلح لابن الحظيري الوراق المعروف بدلال الكتب (٥٦٨هـ)

الأستاذ الدكتور مثنى نعيم حمادي
MUTHANA_HAUMADI@aliraqia.edu.iq
الباحث مأمون يوسف رجب
mamon.y.rajb@aliraqia.edu.iq
الجامعة العراقية / كلية الآداب

The Implicit Metaphor in the Book Lum' al-Mulah by Ibn al-Hadhayri al-Warraq, Known as Dallal al-Kutub (568 AH)

Prof.Dr. Muthanna Na'im Hammadi
Researcher Ma'moon Yusuf Rajab
Al-Iraqia University / College of

المستخلص

يُعَدُّ التشبيه المضمر من أبرز الفنون البيانية في التراث البلاغي العربي، إذ يقوم على الإيحاء والإخفاء بدلًا من التصريح والإبانة، فلا يُفصح عن المشبّه والمشبّه به مباشرة، بل يترك أمر استنتاج العلاقة بينهما إلى ذكاء المتلقي وفطنته، ومن هنا اكتسب هذا اللون من التشبيه طابعًا فنيًا خاصًا يجمع بين العمق والإيجاز، ويثير الخيال ويوسّع دائرة التأويل، وقد اهتم البلاغيون والدارسون القدماء بهذا النمط، ففرّق ابن الأثير بينه وبين الاستعارة، بينما رآه الجرجاني فرعًا من التشبيه التمثيلي، وذهب غيرهم إلى تسميته بالتشبيه الكنائي أو الضمني، ولقد لجأت العرب بفطرتها البيانية إلى هذا الأسلوب لما فيه من دقة وإيجاز، فجاءت صورهم في الشعر والأمثال والحِكم مشحونة بالإيماء، تتكئ على التلميح أكثر من التصريح، فتغدو أكثر بلاغة وعمقًا كلما ازدادت خفاءً ورهافة، وهكذا يمثل التشبيه المضمر ميدانًا رحبًا لتجلّي براعة البيان العربي، إذ يجمع بين جمال الصورة وقوة الإيحاء، ويكشف عن قدرة اللغة على التعبير عن أعمق الانفعالات بأخصر الألفاظ وأبعدها عن المباشرة.

Abstract

The implicit simile is regarded as one of the most distinguished rhetorical arts in the Arabic tradition, for it relies on suggestion and concealment rather than explicitness and clarity. Neither the subject of comparison nor its counterpart is openly stated; instead, the task of discerning the relationship between them is left to the intelligence and perceptiveness of the recipient. In this way, this form of simile acquires a distinctive artistic character, combining depth with brevity, stirring the imagination and widening the horizons of interpretation.

Classical rhetoricians devoted much attention to this mode: Ibn al-Athīr distinguished it from metaphor, while al-Jurjānī considered it a branch of the representative simile, and others described it as a metonymic or implicit simile. The Arabs, guided by their innate rhetorical instinct, resorted to this style for the precision and economy it affords; thus their poetic images, proverbs, and maxims were infused with subtle allusion, leaning more towards implication than declaration. The more hidden and delicate such expressions became, the greater their eloquence and profundity.

Accordingly, the implicit simile stands as a vast field in which the brilliance of Arabic eloquence is manifest: it unites the beauty of imagery with the force of suggestion, and reveals the language's capacity to convey the deepest emotions in the briefest, most indirect of expressions.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يُعَدّ التشبيه أحد أهم الفنون البيانية في البلاغة العربية، غير أنّه لا يقتصر على الصورة المباشرة التي يُفصح فيها الشاعر أو الكاتب عن أركانه بوضوح، بل يتجاوز ذلك إلى مستويات أعمق من التلميح والإيحاء، ومن هنا برز التشبيه المضمر أو الضمني باعتباره نمطًا بلاغيًا يتسم بالإيجاز والغموض الجميل، إذ لا يُصرّح فيه بالمشبَّه والمشبَّه به، وإنما يُترك للمتلقي مهمة استكشاف العلاقة بينهما اعتمادًا على السياق والقرائن.

وتكمن مشكلة البحث في أنّ الدراسات القديمة والحديثة على حدّ سواء – رغم تناولها لهذا الفن – قد تباينت في تحديد طبيعته ومرجعيته البلاغية، فبينما عدّه بعضهم فرعًا من التشبيه التمثيلي، ذهب آخرون إلى تسميته بالتشبيه الكنائي أو الضمني، ما أوجد تعددًا في الرؤى يستدعي إعادة النظر في خصائصه وآلياته ووظائفه داخل النص الأدبي. ومن هنا تنشأ الحاجة إلى دراسة معمّقة توضّح حدوده المفهومية وتبرز قيمته الجمالية.

أما أهمية البحث فتتجلى في إعادة قراءة هذا الأسلوب بوصفه أداة فاعلة في إثراء المعنى، وتوسيع أفق التلقي، وإبراز الطابع الإيحائي للغة العربية التي تجمع بين الدقة والإبداع، وبين المباشرة والرمزية.

وتتحدد أهداف البحث في ما يلي:

الكشف عن مفهوم التشبيه المضمر وخصوصياته الفنية في ضوء التراث البلاغي.

تتبع حضوره في النصوص الشعرية والنثرية العربية القديمة.

بيان قيمته الجمالية والدلالية في تشكيل الصورة البيانية.

إبراز الفروق بينه وبين بقية أنماط التشبيه.

ويعتمد البحث على المنهج التحليلي البلاغي من خلال دراسة النصوص التي وظّفت هذا التشبيه، مع الاستعانة بالمنهج المقارن عند الحاجة لإظهار اختلاف مواقف البلاغيين.

أما حدود البحث فتقتصر على تحليل نماذج من الشعر والأمثال والحِكم في التراث العربي القديم، مع الاستئناس ببعض الإشارات المعاصرة عند الضرورة.

وبذلك يسعى هذا البحث إلى تقديم رؤية نقدية متكاملة للتشبيه المضمر، تكشف عن قيمته الفنية وأثره في إثراء الخطاب الأدبي، وتضعه في سياقه البلاغي الصحيح ضمن منظومة البيان العربي.

أولاً: الحظيري اسمه ومولده

"سعد بن علي بن القاسم بن علي بن القاسم، أبو المعالي الأنصاري الحظيري ثم البغدادي المعروف بالوراق دلال الكتب: من أهل الحظيرة وكان قد قدم بغداد واستوطنها إلى حين وفاته. كان أديبا فاضلا شاعرا رقيق الشعر وله اليد الباسطة في النظم والنثر"[١]

نشأ سعد بن علي الحظيري في فترة لم تُتح لنا فيها المصادر تاريخًا محددًا لولادته، غير أن الشواهد تدل على أنه عاش عمرًا طويلًا أدرك خلاله عددًا من الخلفاء العباسيين؛ إذ امتد حكم بعضهم لما يقارب خمسةً وعشرين عامًا، بينما لم

يدم حكم آخرين سوى أقل من عام واحد، وتشير المعطيات إلى أن مولده كان في عهد الخليفة المستظهر بالله الذي تولّى الخلافة سنة ٤٨٧هـ واستمر حتى سنة ٥١٢هـ، وهي فترةٌ حافلة بالأحداث في تاريخ الدولة العباسية، اتسمت بتراجع هيبة الخلافة أمام نفوذ الدويلات والإقطاعيات التي بسطت سلطانها على مناطق واسعة من العالم الإسلامي.

وقد وُلد الحظيري في قرية الحظيرة – بفتح الحاء وكسر الظاء وسكون الياء المثناة من تحت – وهي قرية كبيرة تابعة لأعمال بغداد من جهة تكريت ناحية دجيل، عُرفت بصناعة الثياب الكرابيس الغليظة التي كان التجار يحملونها إلى البلدان الأخرى، وقد نُسب إليها عددٌ من العلماء والأدباء.

وفي هذه البيئة الريفية المتحرّكة بين الصناعة والتجارة نشأ الشيخ أبو المعالي سعد بن علي الحظيري، الذي لم تذكر المصادر تاريخ ميلاده بدقة، غير أنّ ما يُستفاد من سيرته أنه كان ميّالًا إلى العلم منذ صغره، مما دفعه إلى مغادرة قريته الحظيرة نحو بغداد، تلك المدينة الزاخرة بالحياة الفكرية والعلمية، وبما تمتاز به من بريق حضاري ولمعان ثقافي في شتى مجالات المعرفة، ليجد فيها أفقًا أوسع يحقق فيه طموحه العلمي والأدبي[٢].

ثانياً: أهمية الكتاب

يُعَدّ كتاب (لمح الملح) للحظيري الوارق من الأعمال الأدبية ذات القيمة الرفيعة في التراث العربي، إذ يقدم معالجة فريدة ومبسطة لمفهوم الجناس، ويُبرز أهمية الفصاحة والبلاغة في فنون الكتابة. ويسعى الحظيري من خلال هذا الكتاب إلى توضيح كيفية بناء الجمل المركّبة بأسلوب فني يعتمد على الأساليب البلاغية المستمدة من الخطب

والرسائل والأشعار، بما يتيح إيصال المعاني المقصودة بدقة وجمال، سواء في النثر أم في الشعر، علاوةً على ذلك، يشكّل هذا الكتاب حلقةً مفقودةً في تاريخ الأدب العربي، إذ يُسهم في إحياء التراث اللغوي والأدبي من خلال عرضه لنماذج من كتابات وشعراء قلّما تُذكر في المصادر الأخرى، كما يزداد الكتاب أهميةً لما يضمه من نصوص شعرية ونثرية جديدة تُثري المكتبة العربية، مما يجعله اكتشافًا علميًا قيّمًا لأعمال أدبية كانت مفقودة عبر الزمن، وبالتالي يُعدّ مرجعًا لا غنى عنه للباحثين والمختصين في الأدب العربي.

التشبيه المضمر

يُعد التشبيه المضمر [٣] أحد الفنون البيانية التي تعتمد على إخفاء طرفي التشبيه، أي المشبّه والمشبّه به، فلا يُصرّح بهما بشكل مباشر أو صريح في النص، بل يُترك أمر إدراكهما لفطنة المتلقي ودرجة فهمه للنص، وقدرته على تأويل السياق واستنباط العلاقة القائمة بين العناصر التي ترد في السياق الأدبي، ويُعد هذا النوع من التشبيه أكثر تعقيداً من الأنواع التقليدية؛ لأنه لا يركن إلى الأدوات المألوفة في بناء الصورة، بل يعوّل على التلميح والإيحاء، الأمر الذي يُكسب النص عمقاً دلالياً واتساعاً وتأويلياً، وقد أشار ابن الأثير إلى أن بعض العلماء خلطوا بين التشبيه المضمر والاستعارة ولم يفرقوا بينهما، وقد فرق بينهما بقوله: " إذا ذكر المنقول والمنقول إليه على أن تشبيه مضمر الأداة قيل فيه: زيد أسد، أي كالأسد، فأداة التشبيه فيه مضمرة، وإذا أظهرت حسن ظهورها، ولم تقدح في الكلام الذي أظهرت فيه، ولا تزيل عنه فصاحة ولا بلاغة وهذا بخلاف ما إذا ذكر المنقول إليه دون المنقول، فإنه لا يحسن فيه ظهور أداة التشبيه، ومتى أظهرت أزالت عن ذلك الكلام ما كان متصفًا به من

جنس فصاحة وبلاغة، وهذا هو الاستعارة...، أن التشبيه المضمر الأداة حسن إظهار أداة التشبيه فيه، والاستعارة لا يحسن ذلك فيها"[٤].

وكانت العرب بفطرتها البيانية وذوقها اللغوي الرفيع تميل إلى الإيجاز في التعبير؛ ولذلك كثيرًا ما اختصرت في استعمال التشبيه، مكتفية بالإشارة الخفية بدلًا من التصريح المباشر، وربما اكتفت أحيانًا بالتلميح دون التصريح، فتأتي بالتشبيه على سبيل الإيماء، إذ يُفهم المعنى من السياق أو من التلازم الذهني بين الصورة والمشبّه، دون حاجة إلى أدوات التشبيه أو ذكر وجه الشبه صراحة، وهذا الأسلوب الذي يقوم على الإيجاز والإيحاء، يعكس براعة العرب في توظيف التشبيه لتكثيف الدلالة وإثارة خيال السامع، وهو ما يشيع بشكل واضح في أشعارهم وأمثالهم وحِكَمهم، حيث يغدو التشبيه أكثر عمقًا وبلاغة كلما كان أقرب إلى التلميح وأبعد عن التصريح، وهذا ما صرح به المبرد في قوله: "والعرب تختصر في التشبيه، وربما أومأت به إيماء"[٥] .

وقد عده الجرجاني أحد فروع التشبيه التمثيلي بقوله:" فينبغي أن تعلم أن المثل الحقيقي، والتشبيه الذي هو الأولى بأن يسمّى تمثيلا لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح، ما تجده لا يحصل لك إلا من جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر، حتى إنّ التشبيه كلما كان أوغل في كونه عقليّا محضا، كانت الحاجة إلى الجملة أكثر"[٦].

وأطلق عليه الدكتور فضل عباس بالتشبيه الكنائي والضمني، فهو يرى أن التشبيه الضمني لا يلتق مع التمثيل بقوله: "ولا بد من أن ننبهك هنا على قضية ذات شأن وهي أن التشبيه الضمني ليس قسيما لتشبيه التمثيل إي ليس أحدهما يقابل الأخر، ذلك لأن النظر في تشبيه التمثيل إلى وجه الشبه سواء كان التشبيه صريحا

أم غير صريح، أما النظر في التشبيه الضمني فهو في هذه الحيثية _أعني كونه غير صريح_ ...، فتحسن تذوقه وتنجذب نفسك إليه"[٧] .

وقد تناول عبد العزيز عتيق بالشرح ما ورد عن ابن الأثير عند تقسيمه للتشبيه، فقال: "وقد يسمى التشبيه المرسل مظهرا كما يسمى التشبيه المؤكد مضمرا"[٨] .

ولا يخفى أن من التشبيه ما يُسمى تامًا، وهو الذي تستكمل فيه الجملة جميع أركان التشبيه من المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، وهناك أيضًا ما يُعرف بغير التام، وهو ما يُحذف فيه أحد هذين الركنين: أداة التشبيه أو وجه الشبه، وقد يُحذفان معًا فيتحول التشبيه حينئذ إلى ما يُعرف بالتشبيه البليغ، وهذه الأقسام جميعها تسير وفق الطرائق الأصلية للتشبيه، فهي تشبيهات صريحة يظهر فيها – في أدنى حالاتها – ركنان من أركان التشبيه أو ثلاثة، وربما تكتمل فيها الأركان الأربعة كلها، ويقابل هذه التشبيهات الصريحة نوع آخر أكثر خفاء ودقة، لا يُفصح فيه عن المشبه والمشبه به إفصاحًا مباشرًا ضمن الصيغ المعروفة للتشبيه، بل يُفهمان من سياق الكلام ومعناه، إذ يُلمح إليهما دون تصريح، ويتميز هذا النوع بأن المشبه به يأتي دائمًا بمثابة دليل وبرهان على إمكان وقوع ما أُسنِد إلى المشبه، ومن هنا عُرف هذا النمط بالتشبيه المضمر أو الضمني؛ لأنه يُفهم من طيّات القول وينقدح في ذهن المتلقي من سياق الحديث دون حاجة إلى التصريح بأركان التشبيه وفق الأسلوب المعتاد[٩].

إن غياب الأداة هي طبيعة الأسلوبية، فهو يعتمد في بنيته على الإيحاء بدل التصريح، ويقوم على إخفاء العلاقة بين المشبّه والمشبّه به لتُفهم ضمنًا من السياق،

مما يمنحه طابعًا بلاغيًا خاصًا يُعوّل فيه على فطنة المتلقي لاكتشاف الصورة التشبيهية الكامنة،

ومنه ما جاء عن القيصراني قوله[١٠] :

(الخفيف)

نافرته البيضاءُ في البيضاءِ	وانفصالُ الشبابِ فصْلُ
حاكمَتْه إلى مُعاتبةِ الشَّيْبِ	لِتَستمطِرَ الحَيا بالحَياءِ
فاستهلّتْ لِبَيْنِها سحبُ عيْنيْهِ	ويومُ[11] النَّوى من الأَنواءِ
يا شباباً لَبِسْتُه ضافيَ الظلُّ	وَتَبكى مَلابس الأَفياءِ
كان بَرْدُ الدُّجى نسيماً وتهويماً	فأَذكته نفْحَةٌ من ذُكاءِ

يبدأ الشاعر بصور لونية متقابلة، إذ يشير إلى (البيضاء الأولى) لتدل على المرأة وهي تُجابه وتُغالب (البيضاء الثانية) التي ترمز إلى الفضة، في وصف بديع يجعل الشيب أشبه بخيوط فضية تنتشر في الشعر حتى يغدو الرأس مكللًا بلون الفضة، تحمل هذه الصورة دلالة عميقة، إذ يصور الشاعر الشيب كجيش أبيض استنفر قواه، فانقضّ على سواد الشعر واستولى

عليه بالكامل، حتى لم يترك له أثرًا، وقد جاءت لفظة (نافرته)، محمّلة بإيحاء الغلبة والاستنفار، فهي تفصح عن غلبة الشيب على الشعر، وهو مجاز مألوف في لغة العرب [١٢]، يبرز الصراع بين الشباب والشيخوخة، وينقل إحساس الانكسار أمام حتمية الزمن، فهي محمّلة بإيحاءات الصراع والحركة، ثم يربط الشاعر هذه الغلبة بالشطر الثاني، فيقول: (وانفصال الشباب فصل القضاء)، فيقدّم حكمًا قدريًا صارمًا بأن الشباب انفصل عن الجسد كما يفصل القضاء بين الخصوم، هنا يكمن التشبيه

الضمني، إذ ان سيطرة الشيب على الرأس واحتلاله لمكان السواد كرمز لمفارقة الشباب، يشبه في عمقه حُكم القضاء الذي لا يُردّ، ولا يترك مجالًا للاستئناف، فكأن الشاعر يريد أن يقول ضمنًا، كما أن حكم القضاء إذا صدر يقطع النزاع قطعًا باتًا، كذلك الشيب إذا عمّ الرأس فهو حكم حاسم بانتهاء زمن الشباب.

ويصوغ الشاعر صورة تشبيهية أخرى مضمرة بين صدر البيت وعجزه، بقوله: (فاستهلّتْ لِبَيْنِها سحبُ عيْنيْهِ ويومُ النَّوى من الأَنواءِ) إذ يصف تساقط الدمع من عينيه كما يتساقط المطر من السحب في يوم عاصف، فهو لا يكتفي بوصف انهمار الدمع على نحو مباشر، بل يحيله إلى ظاهرة طبيعية، حيث تتحول عيناه إلى سماء، والدموع إلى سحب مثقلة بالأحزان بسبب الفراق، وقد اختار الفعل (استهلّت) بعناية بالغة، لما يحمله من إيحاء ببداية هطول المطر، فكأن دموعه ظلت مختزنة كغيوم ملبدة في مآقيه حتى أرهقها ثقل الفقد، فانهمرت بغزارة على وجنتيه كما تهطل الأمطار الأولى من سحابة مثقلة، وحين يقرن الشاعر (يوم النوى) الدالة على الفراق المؤلم بـ(الأنواء)، والتي تشير إلى انهمار المطر تباعا والتي يصحبها العواصف كما تدل على الثقل والشدة[١٣]، وهذه دلالة على شدة ألم الفراق للشباب، فإنه يوحد بين عالمه الداخلي الممزق وبين الطبيعة المضطربة، وهذا التشبيه الضمني، وقد أخفاه الشاعر عن التصريح، يُبرز قوة الانفعال وغزارة الأحزان دون أن يبتذل المشهد بعبارات مباشرة، بل يترك للقارئ فسحة للتأمل في الصورة التي تحمل في ثناياها جلال الحزن وعنفوان الحياة.

وتضفي الألفاظ الدالة على الطبيعة في الأبيات دورًا محوريًا في بناء الصورة التشبيهية وإثراء دلالاتها، فهي لا تأتي كعناصر وصفية جامدة، بل صور حيوية تسهم في تحويل التجربة الشعورية الداخلية إلى مشهد حسي حي ينبض بالحركة

والانفعال، فالألفاظ مثل (سحب) ،استهلّت، الأَنواء، برد الدجى ونفحة من ذكاء) تشكّل معجمًا طبيعيًا يتفاعل مع السياق العاطفي للشاعر، فتُجسّد الحزن الدفين بصورة حسية مرئية، فلفظة (سحب) على سبيل المثال والتي وردت بصيغة جمع تكسير على وزن (فُعْل) وهو من أوزان الكثرة، لا تشير إلى الغيوم فحسب، بل تحمل إيحاء بالتراكم والثقل، وكأن الدموع المكدسة في مآقي الشاعر قد تحولت إلى سُحب مثقلة لا تلبث أن تمطر، أما الفعل الماضي (استهلّت) والتي تُشيرُ إلى بدايةِ انهمار الدمع، فكأنما عينُ الشاعرِ تحوَّلتْ فوراً إلى سحابةٍ ماطرةٍ عند تذكُّرِ الفراقِ، فهو مستمد من المجال الطبيعي للمطر ويضفي على انهمار الدمع حركة انسيابية رقيقة في بدايتها، سرعان ما تتحول إلى غزارة عند حضور (الأَنواء)، والتي ترمز إلى العواصف والاضطرابات، وهي استعارة دقيقة لحالة الفوضى الشعورية التي يعانيها، كذلك يحمل تعبير (برد الدجى ونفحة من ذكاء) بعدًا تصويريًا يربط بين برودة الليل وسكونه وبين اشتعال الذكرى التي تحرك نار الشوق في أعماق الشاعر، فيغدو الليل نفسه مسرحًا لتقلبات وجدانه، وبهذا فإن هذه الألفاظ الطبيعية تعمّق الصلة بين الطبيعة والإنسان، وتحوّل المشاعر الذاتية إلى ظواهر كونية، ما يجعل الصورة التشبيهية أكثر تأثيرًا وثراءً.

ومنه أيضا ما جاء عن الأمير العبادي قوله: **(وَقَدْ قحَطَ النَّاسُ إِنْ لَمْ يَنْزِلَ الغَيْثُ، فَاقْرَعْ بَابَ الغَيْبِ صَارَتْ المعاصي غَمَامًا تَمْنَعُ قَطْرَ الغَيْثِ مِنْ سَمَاءِ الغَيْبِ لَا لِبُخْلِ الغَيْثِ، بَلْ لحدوث العيب)**[١٤].

تتجلى الصورة التشبيهية بأبعادها الدينية والدلالية، حيث يشبه الأمير العبادي المعاصيَ بالغمام الذي يحول دون نزول المطر، في صورة قوية تعكس العلاقة السببية بين الذنوب الإنسانية والكوارث الطبيعية، فالمعاصي هي سبب

انقطاع الرزق، فالقران الكريم فيه الكثير من النصوص التي تشير إلى ذلك قال تعالى : ﴿وَأَلَّوِ ٱسْتَقَٰمُواْ عَلَى ٱلطَّرِيقَةِ لَأَسْقَيْنَٰهُم مَّآءً غَدَقًا ﴿١٦﴾﴾ سورة الجِن : الآية ١٦ ﴿وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ ٱلْقُرَىٰٓ ءَامَنُواْ وَٱتَّقَوْاْ لَفَتَحْنَا عَلَيْهِم بَرَكَٰتٍ مِّنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ وَلَٰكِن كَذَّبُواْ فَأَخَذْنَٰهُم بِمَا كَانُواْ يَكْسِبُونَ ﴿٩٦﴾﴾ سورة الأَعْرَاف: الآية ٩٦، فالسياق هنا يلعب دوراً محورياً في تشكيل الصورة التشبيهية، إذ يجتمع السياق الديني القائم على فكرة أن المعاصي تمنع الرزق، مع السياق الطبيعي المتمثل في الجفاف وقحط الناس، لخلق صورة مركبة تبرز تأثير الخطيئة على العباد، فالمعاصي لا تبقى مجرد أفعال فردية، بل تتحول إلى غيوم ثقيلة تحجب الرحمة الإلهية، مما يعطي الذنب بعداً كونياً يتجاوز الفرد إلى المجتمع كله، وكأنما هذه الصورة مستوحاة من قصة نبي الله موسى (عليه السلام) والرجل الذي عصى ربه أربعين سنة عندما مُنِعت السماء عنهم، وما نزل الغيث إلا بتوبته، وهنا تبرز فاعلية السياق في توظيف التشبيه، فالغمام في العادة هو سبب المطر، لكن الصورة تقلب التوقع حين تجعله سبباً لمنع المطر، مما يعكس فكرة أن الذنوب تشوه نظام الطبيعة نفسه، كما أن التشبيه يعتمد على انزياح دلالي، إذ يتحول المعنى الحرفي للغمام (المسبب للمطر) إلى معنى مجازي (المانع للمطر)، مما يخلق صورة شعرية مفارقة تثير الدهشة والتأمل على المتلقي، أما السياق اللغوي فيزيد الصورة قوة، إذ تتكرر كلمة (الغيب) مرتين (باب الغيب، سماء الغيب) لتربط بين عالمين، الغيب المطلق لله تعالى والغيب المقيد[١٥]، وهذا التكرار يعمق الإحساس بالحاجة إلى الرحمة الإلهية، ومن ثم يعود الأمير العبادي بتشبيه المعاصي بالعيب في العبارة الأخيرة (لا لبخل الغيث، بل لحدوث العيب)، وذلك من خلال تشبيهٍ ضمني يحوّل الذنوبَ إلى خللٍ بشري تحبس عنهم الرحمة الإلهية لحين، إذ يعمل الانزياح الدلالي (تحويل

الغمام من سبب للمطر إلى مانع له) على خلق مفارقةٍ تبرز فسادَ القابلية البشرية للخير، لما يَتَرَتَّب على العباد من منع الْمَطَر بسبب ذنوبهم[١٦]، فالسياق الديني يرفع الصورة من طبيعية إلى عقابية، فـ(باب الغيب) يُقرع لكن العائقَ روحيٌّ لا ماديّ، مما يجعل التشبيهَ تشخيصًا لأزمة الانفصال بين الأرض والسماء، فالأسلوب يجمع بين البلاغة التقليدية (تشبيه المعاصي بالغمام) والرؤية الصوفية (العيب الخفي)، ليكشف أن المنع ليس من جهة السماء؛ بل من فساد الأرض فالمشكلة ليست في نقص كرم الله؛ بل في عيب البشر أنفسهم مما يكسبون من ذنوب ومعاصي، فالصورة التشبيهية في هذا النص، بدعم من السياق الديني والطبيعي، تتحول إلى رمزية أخلاقية تضع الإنسان أمام مسؤولياته، ليس فقط أمام نفسه، بل أمام نظام الكون كله الذي يتأثر بفعله، وهذا يجعل التشبيه أكثر من مجرد مقارنة جمالية، بل أداة لإثارة الضمير وتوجيهه نحو التغيير.

من التشبيه المضمر الذي ورد عن القاضي الجرجاني قوله[١٧]:

(الكامل)

إن كنتَ تطمعُ في هواهِ فغابِهِ فالليثُ لا يُسطَى عليه بغابِهِ[18]

يستهل الشاعر باسم شرط جازم (إن) في أول البيت الشعري لتقديم فرضية عن الطمع في الهوى، ثم يأتي جواب الشرط (فغابه) كأمر ينصح بالإعراض عن هذا الهوى والابتعاد، مبرزًا استحالة نيل المحبوب الذي شُبّه ضمنيًا بالليث في عرينه، هذا التحول من العاطفة إلى التحذير يعكس وعيًا داخليًا بالعجز أمام قوة المحبوب، فتكتسب الجملة الخبرية الأخيرة وقعًا حاسمًا يؤكد المنع والعزة، ويجعل البيت تجسيدًا لموقف النص بأكمله، إذ يتجلى التشبيه الضمني من خلال مقارنة المحبوب بالأسد

في عرينه، إذ يرسم الشاعر صورةً تشبيهية قائمة على المفارقة بين الرغبة في الوصال واستحالة تحقيقها، فالمشبه (المحبوب) والمشبه به (الليث) في صفة المنعة والقوة، ووجه الشبه يكمن في استعصاء التغلب عليه أو الاقتراب منه، فكما أن الأسد لا يُهاجم في غابته (موطنه الآمن) إذ يكون في أقصى درجات قوته وسيطرته، كذلك المحبوب يكون بعيد المنال في موقعه الذي يحميه من مطامع العاشقين، إذ يبرز السياق هنا ثنائية الطمع والاستحالة، فالفعل (تطمع) يوحي بالرغبة الجامحة، فالجناس بين اللفظتين(غابه) يُضفي على السياق رونقاً جمالياً، إذ يخلق تناغماً موسيقياً يعمّق الدلالة في النص، فاللفظة تحمل دلالات متعددة تتداخل فيما بينها، ويأتي السياق ليحدد الدلالة المقصودة منها، فالمعنى لا ينبثق من الكلمة بمعزل عن سياقها، بل يتشكل عبر تفاعلها مع العناصر النصية والموقفية المحيطة بها وهكذا تصبح الدلالة نتاجاً طبيعياً لتفاعل النص مع سياقه[١٩]، (فغابه) يحمل معنى الانسحاب والاختفاء كشرطٍ للبقاء، مما يعكس مفارقةً عاطفيةً بين الشوق والخوف، فالصورة التشبيهية تعتمد على تضخيم هيبة المحبوب من خلال تشبيهيه بالأسد، ليس فقط في القوة الجسدية؛ بل في الهيبة النفسية التي يمتلكها في موطنه، كما ان لفظة (بغابه) لا تشير فقط إلى المكان بل إلى الحالة النفسية التي يجعل فيها المحبوب نفسه عصيّاً على المنال، هذا التشبيه لا يصور القوة فحسب، بل يصور نظاماً كاملاً من العلاقات إذ يتحكم المحبوب بشروط الاقتراب منه، تماماً كما يتحكم الأسد بمنطقته.

ومنه أيضا ما ورد عن ابن عمار الكوفي[٢٠]: (الطويل)

كتائبُ لكنَّ الرَّزايا نبالُها كواكبُ لكنَّ العَطَايَا سعودُهَا

يعتمد الشاعر على تشبيهين متقابلين وهي سهام المصائب الحادة التي لا تُخطئ هدفها، ونجوم العطايا السعيدة التي تُنير دروب اليائسين، إذ تتجلى براعة النص في توظيفه للتضاد البلاغي المضمر بين (نبالها) و(سعودها) إذ تتصارع دلالتا التضاد المضمر الألم والفرح في تناغم إيقاعي جميل، إذ تتحول اللغة هنا إلى مرآة تعكس ذلك الصراع الأزلي بين قوتين: الأولى جارحة كسهام لا ترحم، والثانية منيرة كنجوم، في إطار صورة جمالية تدرك أن الابتلاء والعطاء من الله سبحانه وتعالى، كما يُقدّم النص رؤيةً وجوديةً تمزج بين القدر وسماحة العطاء من خلال الصور التشبيهية المدهشة، فالمصائب (الرزايا) تتجسد ككتائب جرارة تنهل سهامها بلا هوادة، بينما تتحول النعم (العطايا) إلى كواكب مضيئة تنثر بركاتها في الأفاق، ويتجلى التشبيه المضمر من خلال حذف أركان التشبيه، مما يضفي على النص عمقًا دلاليًا ويجعل القارئ المحور الأساس في إدراك جمالية الصورة الكامنة في العلاقة الخفية بين الكتائب والكواكب، إذ تعكس الصورة التي نسجها الشاعر حين وضع الكتائب في مقابل الكواكب ليقيم بينهما علاقة تشبيهية مضمرة تجعل القارئ يدرك التشابه الخفي بينهما دون تصريح مباشر فهو إذ يذكر الكتائب بما تحمله من رهبة وقوة وإحاطة وكأنها تغطي الفضاء ثم يقابلها بالكواكب التي تبسط نورها وسعودها في الأفق، ويلمح إلى أن الكتائب في شدتها وكثافتها تشبه الكواكب في هيمنتها على السماء فكلاهما يحضر كقوة تفرض وجودها، غير أن الكتائب رمز للظلام والعنف بينما الكواكب رمز للنور والرحمة وهذه العلاقة الضمنية تمنح النص توازنًا فنيا فريدًا بين طرفي الصورة وتجعل القارئ يعيش حركة نفسية متقلبة بين قسوة الرزايا وعظمة العطايا ليكتمل المشهد في صياغة بلاغية تجمع بين الإيحاء والدقة، مما يجعله دقيقًا لا تدركه إلا الخاصة، إذ يحتاج إلى التأمل والغوص في معاني السياق من

أجل الكشف عن الجمال المضمر خلف الألفاظ وإظهار التشبيه ودقته ولطفه وترتيب بعض المعاني على بعض[٢١]، إذ لا يُصرَّح بالكاف ولا بوصف المشبه به؛ بل يُكتفى بإيحاء العلاقة بين الرزايا والكتائب من جهة، والعطايا والكواكب من جهة أخرى، في تناظر مضمر يُدرَك بالتدبر، ويكمن جمال هذا التشبيه في كونه يقتضي طلب المعنى، فلا يُفهم إلا بعد تأمل من خلال "إخراج الأغمض إلى الأوضح، مع حسن التأليف والتركيب"[٢٢]، مما يجعل نيل الدلالة أبها وأجمل، وليس هذا التركيب معقدًا بالمعنى المذموم؛ لأن التعقيد المنافي للبلاغة هو ما نتج عن خلل في الألفاظ أو انتقال مضطرب بين المعاني، أما هنا فالإيجاز والاحتجاب مقصودان لترتيب المعاني بدقة، إذ تُشبَّه الرزايا بالكتائب في انتظامها وقوة إصابتها، وتُقاس العطايا على الكواكب في إشراقها وتأثيرها، دون حاجة إلى تفصيل يثقل التركيب، بل بلمحة بليغة تبرز الصورة وتكتمل بدلالتها العميقة، وذلك "لأن الشيء إذا نِيل بعد الطلب له والاشتياق إليه كان نيله أحلى، وموقعه من النفس ألطف وبالمسرة أولى؛ ولهذا ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ"[٢٣].

وتضفي أداة الاستدراك (لكن) على السياق عمقًا بلاغيًا من خلال تحوّل وظيفتها من أداة نحوية إلى عنصر دلالي يكشف المفارقة الجمالية في الصورة التشبيهية، فلو قيل: (كتائب نبالها وكواكب سعودها) بلا استدراك، لبقي المعنى تقليديًا مستقيمًا يخلو من الانقلاب الدلالي، أما مع وجود (لكن) في صدر البيت وعجزه، فإن النص ينتقل من صورة مهيبة إلى حقيقة صادمة، إذ تغدو الرزايا نبال الكتائب، والعطايا سعود الكواكب، في مفارقة بلاغية تستوقف المتلقي، وتكشف عمق الصورة التي يسعى الشاعر إلى رسمها وتقريبها، وهكذا تصبح (لكن) أداة تُحدث دهشة للقارئ، وتمنح النص بعدًا نقديًا كان سيفقده لو خلا من هذا السياق.

وما جاء أيضا عن ابن أسدٍ الفارقيّ قال[٢٤]:

(الطويل)

هويتُ بَديعَ الحسنِ للغصنِ قدُّهُ وللظَّبْيِ عيناهُ وخـدَّاهُ للوَرْدِ

غَزَالٌ من الغزلانِ لكن أخافُهُ وإن كنتُ مقدامًا على الأَسَدِ الوِرْدِ

تظهر الصورة التشبيهية من خلال تشبيه (بديع الحسن) المحبوب بعناصر الطبيعة الجميلة، فيشبه قدَّه بالغصن، وهي صورة توحي بالرشاقة والانسياب، وعيناه تُشبهان عيني الظبي في سحرها وجمالهما، وخداه يُشبهان الورد في نضارته ولونه الزاهي، ثم يُشبه المحبوب بالغزال في رقته وجماله، لكن مع إضافة عنصر المفارقة إذ يخشى الشاعر من هذا الجمال رغم شجاعته المعتادة، وهي سلسلة من الصور التشبيهية التي تنتمي إلى التقاليد البلاغية في الشعر العربي الغزلي، فالسياق العاطفي الغزلي هو الذي يوجه هذه التشبيهات، فاختيار الغصن والظبي والورد والغزال يعكس الجمال المثالي الذي يتسم به المحبوب، بينما إدخال عنصر الخوف في نهاية النص يُضفي بعدًا آخر على الصورة التشبيهية، إذ يتحول الجمال الرقيق إلى مصدر للرهبة، مما يخلق تناقضًا يجعل الصورة أكثر عمقًا وإثارة عند المتلقي، فالشاعر يخلق مفارقة تصويرية حين يقول إنه يخاف هذا الغزال، رغم أنه مقدام لا يخاف الأسد الورد "شديد الباس، عرد صعب المراس، بين جفنيه مقباس، شثن الكف، لا يرهب من أبطال الصف، ملك مهاب، تبري الإهاب، حديد الظفر والناب، يخلفه الشبل إن غاب عن الغاب"[٢٥]، فالصورة التشبيهية المضمرة بين الغزال والأسد تقوم على مفارقة بلاغية تجمع بين الرقة والقوة، فالغزال برغم رقته أصبح رمزًا لجمال مهيب يثير رهبة أعمق أشد من رهبة الأسد، بينما أضفى الشاعر على الأسد صفة (الورد) ليقلل من هيبته،

فانعكس ميزان الدلالة ليجعل الرقة أكثر إخضاعًا للقلب من القوة، وهذه المفارقة تُظهر جمال الغزال قوةً معنوية تتجاوز جبروت الأسد، فيضع المتلقي أمام صورة معكوسة، إذ يصبح الجميل مصدرًا للرهبة، لا بسبب قوته البدنية، بل لقوة تأثيره العاطفي والنفسي، وهذا التحول في وظيفة الصورة يعمق من أبعادها البيانية ويجعلها تتجاوز الوصف السطحي إلى التعبير عن هيمنة العاطفة والجمال، كما أن استعمال كلمة (الوِرْدِ) تورية جميلة تجمع بين معنيين: الأول (الوَرد) كنوع من النبات المعروف بجماله ولونه الأحمر، والثاني (كالأسد الوِرْد) وهي صفة من صفات الأسد، وتُطلق على الأسد الذي يميل لون وبره إلى الحمرة[٢٦]، وهذه التورية تعزز الصورة التي وردت في البيت الأول، إذ شُبّه خد المحبوب بالورد، وكأن الشاعر يقصد أن هذا الخد يجمع بين احمرار الورد وهيبة الأسد الوِرد، مما يضفي على الصورة جمالًا وقوة في آن واحد، إذ تُضفي صورة أخرى من الدلالة، فكأن جمال المحبوب يحمل في طياته خطرًا أو تحدِّيًا، وهكذا تتشكل الصورة التشبيهية من خلال الربط بين جمال المحبوب وجمال الطبيعة، لكن السياق هو الذي يمنحها أبعادًا إضافية، كالخوف والمفارقة، مما يجعلها أكثر حيوية وتأثيرًا.

أما ذكر المفرد (غزال) ثم الجمع (الغزلان) فهو حركة بلاغية دقيقة تعكس وعي الشاعر بجمالية الانتقال من الخصوص إلى العموم، إذ يبدأ بتخصيص المحبوب المفرد ليمنحه فرادة وتفوقًا، وكأنه درة استجمعت كل صفات الغزلان وفاقتها جمالًا، ثم يوسع الصورة إلى فضاء الغزلان ليحيط هذا الجمال الفردي بعالم مكتظ بالرقة والرشاقة والطهر، وكأنما الشاعر استطاع أن ينتقي هذا الغزال من بين مجموعة الغزلان لما يتفرد به من الأوصاف التي رسمها في البيت الأول، فيخلق توازنًا بين الجمع الذي يوحي بالثراء الطبيعي والمفرد الذي يدل على الامتياز والتفرد، فتتولد

صورة بديعة تمزج بين الشمول والدقة، بين الكثرة التي تؤطر الجمال والوحدة التي تجعل المحبوب متفوقًا عليها، لترتفع دلالة النص إلى مستوى فني راقٍ يجمع بين قوة التصوير وسحر الدلالة.

ومنه ما جاء عن البستي قوله[٢٧]:

(المتقارب)

فلا تَغْتَرِرْ بِي إذا مَا مَزَحْتُ وَعُرْيَانُ كَاسِي مِنَ الرَّاحِ كَاسِ
وإِمَّا خَلَعْتُ لِجَامِي لِجَامِي وَطَاوَعَ شَمْسَ مُدَامِي شِمَاسِي
فَإِنّي ضَرْغامُ يَومِ[28] الهِيَاجِ إِذَا مَا ادَّرَعْتُ لِبَاسِي لِبَاسِ

يرسم الشاعر صورة التناقض بين حالتين متقابلتين: حالة اللهو والهوى في لحظات السكر والمزاح، وحالة الهيبة والقوة الكامنة التي تتجلى في مواقف الجد، وذلك من خلال أدوات بلاغية متعددة، ليُبرز العمق النفسي والتكوين المركب لشخصيته، فالشاعر يصور الفعل الإرادي والتخلي الواعي عن الانضباط، فاللجام يُحيل إلى صورة الفرس المضبوطة، وهو رمز تقليدي في الأدب العربي للعقل والانضباط والحكمة.

وهنا تتجلى عبقرية الشاعر في رسم الألفاظ وتوظيفها توظيفًا بديعًا، فقد استثمر الجناس التام بين لفظتي (لجامي) الأولى التي تعني اللجام الذي يوضع في فم الفرس لضبطه، و(لجامي) الثانية المؤلفة من حرف الجر (اللام وجامي) أي: إناء الشراب المصنوع من الفضة[٢٩] ، ليحدث بذلك توازنا صوتيا ومعنويًا يجمع بين حالتين متقابلتين هما ضبط النفس والانطلاق في اللذة، فالصورة الأولى في صدر البيت تقوم على استعارة من عالم الفروسية إذ يصور ذاته فرسًا جامحًا كان مقيَّدًا باللجام

ثم خلع عنه هذا القيد فانطلق حرا بلا ضابط، أما الصورة الثانية في عجز البيت فهي استعارة ممتدة من عالم الطبيعة والفروسية إذ شبَّه الخمر بالشمس في إشراقها وإغوائها وسلطتها على النفس، ثم أضاف إليها استعارة أخرى هي (شماسي) المستمدة من عناد الفرس للشمس[٣٠]، فكأن ذاته عنيدة ممتنعة لكنها بعد نزع اللجام أطاعت هذه الشمس واستجابت لسحرها، فيصبح البيت وحدة فنية متكاملة تصف التحول من الانضباط والصرامة إلى الانطلاق واللهو، وهو تحول يبرز من خلال المقابلة بين الصدر والعجز والتصعيد الدلالي من نزع القيد إلى الانقياد الكامل، ويكمن العمق البلاغي في الجمع بين الجناس، الاستعارات المتداخلة، والتشبيه الضمني الذي يشبه حال الشاعر بحال الفرس حين يُنزع لجامه فيستسلم لإشراق الشمس، مما يجعل النص لوحة نابضة بالحركة والتحول النفسي والجسدي.

وقد مهّد هذا لصورة مضادة في (لباسي لباس)، مما جعل التشبيه أكثر قوة والمفارقة أكثر تأثيرًا في إبراز التحول بين حالتي اللهو والبأس، فنراه يلجأ إلى التكرار ليُحقق تقطيعات معينة وتوقيعات موسيقية تُعزّز من إيقاع البيت وتمنحه بعدًا جماليًا إضافيًا، ولذا فإن الفكرة لا يُقدَّمها في عبارة واحدة مكتفية بذاته؛ بل يُجزئها إلى لفظين، لا لخلل في المعنى أو نقص في البلاغة، وإنما لأن الأداء الموسيقي جزء أصيل من الوظيفة الشعرية، يسير جنبًا إلى جنب مع الأداء الدلالي، فيكون التكرار في هذا السياق عنصرًا بنائيًا يثري الصورة الشعرية، ويضاعف تأثيرها في المتلقي حسًّا ومعنًى[٣١].

فالصورة التشبيهية في هذا النص تعتمد على المفارقة والتضاد، مستفيدة من السياق لرسم شخصية متعددة الأوجه، من خلال استخدام الأضداد (عريان، الكاسِ، اللجام والتحرر) يجعل التشبيهات أكثر حيوية، ويأتي الشطر الثاني (وطاوعت شمس

مدامي شماسي) ليستكمل هذا الانزياح الرمزي، فالمدام (الخمر) هنا تشبه بشمس، والشمس في هذا السياق تُحيل إلى سطوةٍ لذيذة وضوءٍ يغوي، وكأن المدام تملك سلطة جاذبة تُرغم الشاعر على الطاعة، بل هو يطاوعها بكامل إرادته، وهي مفارقة بليغة، إذ يجمع بين فعل الطاعة والإرادة، ليقول ضمنًا إن اللهو ليس ضعفًا بل اختيار، فالصورة التشبيهية المضمرة تتجلى في حال الشاعر بعد أن نزع عن نفسه لجام الانضباط، فأضحى كفرس جامح انتُزع عنه لجامه فانطلق حرًا، ليستسلم بعد ذلك لإغواء الخمر التي أشرقت عليه بأشعتها كالشمس، فأضاءت مكامن ضعفه واستدرجته إلى عالم اللذة والانفلات.

ويتحول الحديث من مقام الهزل والمزاح إلى مقام الحرب والمواجهة، والضرغام هنا هو الأسد الشديد، وقد جاء نكرة لتدل على الفخامة والتعظيم، وفي ذلك تعبير عن القوة الكامنة، ويختار الشاعر لفظ (الهياج) لا ليجسد صورة الحرب فحسب؛ بل ليشير إلى حالة من الهيجان والانفعال والصدام الحاد، مما يضفي على البيت شحنة شعورية عالية، وتأتي الجملة الشرطية (إذا ما ادّرعتُ لباسي لباسي) لتكون مفتاح هذا التحول، فالشرط هنا يكشف أن تلك القوة ليست عشوائية، بل تظهر حين يتطلب السياق الجدية والمواجهة، وفعل (ادّرعت) يحمل دلالة الحماية والاستعداد الكامل[٣٢]، فهو يلبس الدرع مستعدا ليوم الهياج، لباسه، والعبارة المكررة (لباسي لباس) توحي بأن هذا اللباس ليس درعًا ماديًا فقط، بل رمز للهوية الحقيقية، للفعل البطولي وللكينونة التي لا تتجلى إلا في أوقات التحدي، والتكرار هنا يفيد التوكيد ويخلق إيقاعًا يوحي بالحزم والصرامة.

ومنه ما ورد عن أبى تمام الطائي قال[٣٣]:

(الطويل)

وَكَانَ لَهُم غَيْثاً وَعِلْماً فَمُعْدِمٍ فَيَسْأَلُهُ أَو بِاحِثٍ فَيُسَائِلُهُ

فتىً لم تكن تغلى الحقود بصدره وتغلى لأضيافِ الشتاءِ مراجلُه

طَوَاهُ الرّدى طَى الكتاب وغُيِّبَت فَضَائِلُهُ عَن قَوْمِهِ وَفَواضِلُهُ

إذ نظرنا إلى البيت الأول من قول الشاعر نجده يحمل صورة تشبيهية مركبة وردت عن طريق الحالة الإيحائية والانزياح الدلالي دون تصريح بأداة التشبيه، مما يخلق تكثيفاً بلاغياً يعتمد على قوة الصورة وانزياحها عن المألوف، فقول الشاعر: (وَكَانَ لَهُم غَيْثاً وَعِلْماً) إذ يتجلى التشبيه المضمر في مساواة الكريم بالغيث، فقد شبه الممدوح بالمطر النافع (الغيث)، مع حذف أداة التشبيه لتصبح المقاربة بين المشبه والمشبه به مباشرة وحميمة، فالكريم ليس كالغيث بل يصبح غيثاً، وهذا الانزياح الدلالي يحمل في طياته إيحاءً بأن عطاءه ليس عطاءً بشرياً عادياً بل هو عطاء لا ينضب، أما الصورة الثانية فتكتمل بإضافة (عِلْماً) التي تخلق تشبيهاً مركباً، فالكريم ليس غيثاً مادياً فحسب، بل هو غيث علمي أيضاً، مما يضفي على الصورة بعداً آخر يرفع من شأن المشبه، إذ تكمُن القيمة الجمالية والأدبية للتشبيه في ما يحمله من انزياح وإيحاء، فهذان العنصران يمنحان الصورة التشبيهية بُعدها الفني الحقيقي، ذلك أن الغاية الأساسية من التشبيه هي تحريك الوجدان الإنساني، سواءً بالترغيب أو الترهيب، إذ يقرّب المفاهيم البعيدة، ويُظهر الغامض، ويكمل الناقص، ويجسّد المجرد في صورة محسوسة يمكن تخيّلها والتفاعل معها، فالتشبيه إذا لم يقرن بالعاطفة أو لم يكن وسيلة لنقلها فلا فائدة منه ولا جدوى فيه[٣٤]، فالشاعر يرثي فتى جمع

بين العلم والجود ونقاء السريرة، وبهذا التوصيف يستدعي القيم العربية الأصيلة التي طالما مجدها الشعراء في تراثنا، فهو (غيثٌ) للفقراء، وملاذٌ لطالب العلم، كما يتجلى التشبيه في قول الشاعر: (طَوَاهُ الرّدى طَى الكتاب وغُيَّبَت)، فيحمل تشبيهاً مضمراً بين الموت وطي الكتاب، والموت هنا لا يُوصف وصفًا مباشرًا، بل يُصاغ في صورة فنية كعملية إغلاق نهائي كإغلاق الكتاب، لكن الصورة لا تقف عند هذا الحد، بل تتجاوزه إلى إيحاء بأن حياة الممدوح كانت كتاباً مفتوحاً وكانت الفضائل كلماته، كتابًا مفتوحًا للخير والمعرفة، ولكنَّ الموت طواه فأخفى تلك الكلمات، وهنا نجد الانزياح الدلالي في تشبيه الحياة بالكتاب، وهي صورة تحمل في طياتها إمكانية إعادة القراءة (الذكرى) رغم الطي، وهذه الذكرى تبقى تتداول على ألسنة القوم، فكان وصف الموت الذي خطف الممدوح بالكتاب قد أضفى على الصورة عمقا وجودياً، فكأنما الكرم والجود قد توقف عند الموت ولم تبق إلا الذكريات بين الناس، إذ إنَّ غياب الفضائل بعد الموت ليس غياباً مادياً فحسب، بل هو غياب دلالي كغياب المعنى عندما يطوى الكتاب، وهذا ما يعطي التشبيه قوته العاطفية والفكرية معاً.

ومنه أيضا ما ورد عن القيصراني قوله[٣٥]:

(الكامل)

وَمُهَفْهَفٍ لَعِبَ الصَّبَا بِقَوَامِهِ ... لَعِبَ النُّعَامَى بِالقَضِيبِ النَّاعِمِ

صَرَمَ الوصال وأَرْهَفَت أَجْفَانُهُ ... فَأَتَاكَ يَنْظُرُ صَارما من صارم

ينسج الشاعر صورةً تشبيهية حيّةً مركبة مليئة بالحركة والعاطفة من خلال تشبيه دقيق يعتمد على عناصر الطبيعة والجسد البشري، فالشاعر يصف المحبوب بأنه (مهفهف)، أي رقيق القوام، متمايل في مشيته، ثم يُربط هذا التكوين الجسدي بلعب

النسيم (الصبا) بجسده، في إحالة إلى خفته وقابليته للتمايل كالغصن الرطيب الذي لعب النُّعامى وهي ريح الجنوب اللطيفة ريح رطبة وناعمة[٣٦]، فالشاعر يستعمل التشبيه ليصف جمال القوام وتلاعب رياح الجنوب بها مما يضفي على الصورة جمالًا وحيوية، بطريقة تجعل القارئ كأنما يشاهد الصورة أمام عينه، هذا النوع من التشبيه يعكس قدرة الشاعر على استخدام الصور الحسية المركبة لإيصال مشاعر معينة، هذا التشبيه يضفي على القوام البشري صفات الليونة والرشاقة، وكأن النسيم العليل يمرّ على غصنٍ ناعمٍ فيُحرّكه برفق، مما يُبرز جمال الحركة وتناسقها، ويُعدّ هذا التشبيه وسيلةً فنيّةً لتقريب "صورة المشبَّه إلى ذِهْنِ المتلقّي عَنْ طريق التشبيه، إذا كان وجْهُ الشَّبَهِ في المشبَّه به أكْثَر وضوحاً وأظْهَر، أو كان مقدارُه أعظم"[٣٧]، فالشاعر يصور قوام الجسد الرشيق الناعم في رقة بنيانه ولين استدارته تصويرًا بديعًا، فهو يشبه الطريقة التي تداعب بها ريح الصبا الشمالية[٣٨] هذا القوام الرقيق بالطريقة ذاتها التي تداعب بها ريح النعامى الغصن الناعم، فيجعل من النسيمين كائنين يلعبان برفق بجسد مهفهف وغصن رهيف،

ثم يأتي السياق ليكتمل بتحوّل مفاجئ من هذه الصورة الهادئة إلى جوّ من القسوة والجدية، إذ تتحول العين من حالة اللعب والمرح إلى النظرة الصارمة الحادة، وهذا التضاد بين الرقة في التشبيه الأول والشدّة في نهاية البيت يُحدث تأثيراً عاطفيا قويا، يجعل القارئ يشعر بالانقلاب العاطفي الذي تعيشه الشخصية الموصوفة، فبعد أن كان الجسد كالغصن الناعم الذي تلاعبه الريح، يصبح النظرة صارمةً كالسيف القاطع، مما يُظهر تحولاً نفسياً عميقاً من اللين إلى الصرامة، أو من حالة الحب والود إلى لحظة الفراق أو المواجهة، أما ليونة القوام ورشاقته فلا تعبّر عن ضعف أو هشاشة تجعله عرضة للكسر بسهولة، بل تُظهر قوته ومتانته من خلال أسلوب

التضاد بين البيتين، فالبيت الأول يصور الرقة والرشاقة، بينما يعكس الثاني الحدة والقسوة، مما يُبرز التناقض الدرامي في المشهد.

كما أن ايهام التضاد بين اللفظين (مُهَفْهَف) و(ناعم) (صارم) يُضفي إحساساً بالخفة، بينما كررها الشاعر لتُحدث وقعاً قوياً في نفس المتلقي، وهكذا ينجح الشاعر في توظيف التشبيه والسياق معاً لرسم صورة متكاملة لا تخلو من العمق النفسي والإيحاء العاطفي، مما يجعل هذا البيت نموذجاً للشعر الذي يجمع بين جمال الوصف والليونة والشدة وقوة التعبير عن المشاعر الإنسانية المضطربة.

وقد أضفى الشاعر صورة محبوبه بنفحات ريح الصبا، تلك التي تحمل عبق الطيب ولطافة النسيم، فهي ريح العشاق التي تصبو الأرواح إليها كما تصبو إلى الكعبة المشرفة، وهي التي قال عنها سيد الخلق ﷺ: "نصرت بالصبا وأهلكت عاد بالدبور"[٣٩]، فهي ريح النصر والرحمة والسكينة، حتى تغنى بها الشعراء فقالوا: (فإنّ الصبا ريحٌ إذا ما تنفستْ على نفس مهموم تجلت همومها)[٤٠]، وفي هذا الاختيار البلاغي الدقيق منح الشاعر لكل نسيم ما يليق به من التعبير، فجعل ريح الصبا الرقيقة تلاعب قوام الحبيب المهفهف في نعومة وفتنة، وجعل ريح النعامى تعانق الغصن الرهيف في رقته ولينه، لتتآلف عناصر الطبيعة والجسد في صورة باذخة الجمال، إذ يتماهى النسيم بالعطر، والغصن بالقوام، في مشهد شعري تنبض فيه الرقة والانسجام.

الخاتمة

بعد هذه الدراسة المتأنّية في التشبيه المضمر، يمكن القول إن هذا الفن البلاغي يُعدّ من أرفع مظاهر الإيحاء والتكثيف الدلالي في البيان العربي، إذ يقوم على الايجاز في العبارة والثراء في المعنى، ويستبدل التصريح بالإشارة، والوضوح بالإيماء، ليجعل المتلقي شريكًا في إنتاج الدلالة واكتشاف الصورة الكامنة في النص، وقد اتضح من خلال تحليل النماذج الشعرية والنثرية القديمة أن هذا النوع من التشبيه لم يكن مجرد ترف بلاغي، بل هو تعبير عن نزعة فنية أصيلة في الذوق العربي تميل إلى الإيجاز المعبّر والتلميح الرفيع، الذي يثير الخيال ويحفّز الفهم التأويلي، وأظهرت النصوص المدروسة أن التشبيه المضمر يتأسس على العلاقة الذهنية بين طرفي الصورة أكثر من اعتماده على البنية اللفظية الظاهرة، فهو تشبيه عقلي يتطلب فطنة المتلقي لفهم العلاقة المنطوية فيه، وتبيّن أن هذا النمط من التشبيه يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالسياق الذي يرد فيه، إذ يكتسب معناه الجمالي والدلالي من طبيعة الموقف ومن شبكة العلاقات التي تحيط باللفظ.

وتوصل البحث إلى النتائج الآتية:

• التشبيه المضمر يمثل مرحلة متقدمة في تطور فن التشبيه العربي، إذ ينقل الصورة من مستوى المشابهة الحسية إلى مستوى التفاعل العقلي والوجداني.

• البلاغيون القدامى لم يتفقوا على مصطلح واحد لهذا النوع، فتعددت تسمياته بين (التمثيلي والكنائي والضمني)، غير أن جوهره البلاغي واحد، يقوم على الإخفاء والإيحاء.

• الجمال في التشبيه المضمر نابع من الجهد التأويلي الذي يبذله القارئ، فكلما ازداد خفاء العلاقة زاد أثرها الفني في النفس.

• السياق النصي والدلالي هو الأساس في فهم هذا التشبيه، إذ يوجّه المتلقي نحو استنباط العلاقة بين المشبَّه والمشبَّه به دون حاجة إلى أدوات الربط الصريحة.

• هذا الأسلوب يعبّر عن روح البلاغة العربية القائمة على الاقتصاد اللفظي والعمق المعنوي، مما يجعله قريبًا من الأساليب الرمزية الحديثة في الأدب المعاصر.

• إن التشبيه المضمر ليس فنًا بيانيًا فحسب، بل هو رؤية جمالية وفكرية تُعبّر عن قدرة اللغة العربية على الإيحاء وتوليد المعاني، وتفتح آفاقًا جديدة أمام الباحثين لإعادة قراءة التراث البلاغي في ضوء مفاهيم التأويل والقراءة الحديثة.

الهوامش

(١) معجم الأدباء: ١٣٤٩/٣.

(٢) ينظر لمح الملح: ٤٩/١_٥٢.

(٣) وقد أطلق عليه ابن الأثير هذه التسمية عند تقسيمه للتشبيه، إذ قال: "والتشبيه ينقسم قسمين: مظهر ومضمرًا"، في حين أطلق عليه سعد الدين التفتازاني بالتشبيه الضمني أو المكني عنه وقد علل الدسوقي ذلك بقوله: "وليسمّ هذا التشبيه ضمنيّا ومكنيا عنه أنه إنما سمى ضمنيّا؛ لأنه يفهم من الكلام ضمنا وسمّى مكنيا عنه؛ لأنه مكنى أي: خفىّ ومستتر– وتأمله" ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير(ت ٦٣٧ هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي – بدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة:٩٣/٢، حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني (ت ٧٩٢ هـ): ١٥٣/٣.

(٤) المثل السائر: ٢/ ٥٩.

(٥) الكامل في اللغة والأدب: ١١٠/٣.

(٦) أسرار البلاغة في علم البيان:٨١.

(٧) البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع،:١١.

(٨) ينظر علم البيان: ٨١_٨٢.

(٩) ينظر جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ٢٣٨.

(١٠) لمح الملح: ٢/ ٢١٥.

(١١) وردت لفظة **(يومَ)** بالفتح في كتاب (لمح الملح)، بينما جاءت مضمومة في (خريدة القصر) للأصفهاني، والذي نقل هذه الأبيات من كتاب ابن الوراق، صاحب (لمح الملح)، والصواب هو ما ورد في (خريدة القصر) بالضم، إذ لا وجه لضبطها بالفتح مع وجود الواو قبل كلمة **(يوم)**، ولو كان النص: (فاستهلت سحبُ عينيه يومَ النوى) لكان الفتح صحيحًا، أما وجه الرفع فهو على الابتداء، وهو ما اعتمدته في التحليل، علما انني لم أجد الأبيات في ديوان القيصراني، ينظر: خريدة القصر وجريدة العصر: ١/ ١٢٣.

(١٢) ينظر تاج العروس من جواهر القاموس: ٢٦٨/١٣.

(١٣) ينظر تهذيب اللغة مادة (نوء): ٣٨٨/١٥، لسان العرب، مادة (نوأ): ١٧٤/١ وما بعدها.

(١٤) لمح الملح، ٢٣٥/١.

(١٥) ينظر تقريب فتاوى ورسائل شيخ الإسلام ابن تيمية: ٣٩٧/٢.

(١٦) ينظر: ١٨٧/١.

(١٧) لمح الملح، ١/ ٢٧٣.

(١٨) البيت الشعري يُعد جزءًا من مجموعة أبيات تشكل قصيدة غزلية تصور تجربة الحب العذري بما تحمله من مزيج الانكسار والتحدي، وقد ارتكزت الفكرة على هذا البيت تحديدًا باعتباره موطن الشاهد تجنبًا للإطالة واستهدافًا للتركيز على الدلالة السياقية، فالقصيدة المنسوبة إلى القاضي الجرجاني، تصور تجربة عشق عذري متأرجحة بين الذكرى والفقد، وتبلغ ذروتها في قوله **:إن كنت تطمع في هواه فغابه فالليث لا يُسطى عليه بغابه**، حيث ينتقل الخطاب من الانفعال العاطفي إلى نبرة تحذيرية صارمة تجسد استحالة الوصول إلى المحبوب، الذي يرمز إليه بالليث في صورة تكثف هيبته ومنعته، ويكشف هذا السياق عن صراع داخلي حاد بين قلب متيم يتوق وعقل يواجه الحقيقة بوعي مأساوي، لينغلق النص على إدراك العجز والانكسار، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأبيات لم ترد في مصادر الأدب العربي سوى في كتاب لمح الملح.

(١٩) ينظر التصوير البياني _دراسة تحليلية لمسائل البيان_ محمد محمد موسى، مكتبة هبة، ط٣، ١٤١٣_١٩٩٣، القاهرة، ١٢٧.

(٢٠) لمح الملح، ١/ ٤١٥.

(٢١) ينظر عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: ١١٠/٢.

(٢٢) خزانة الأدب وغاية الأرب: ٣٨٤/١.

(٢٣) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، لعبد المتعال الصعيدي (ت ١٣٩١ هـ): ٤٤٥/٣.

(٢٤) لمح الملح: ١/ ٤٣٣.

(٢٥) نسيم الصبا: ٨٠.

(٢٦) ينظر شرح ديوان المتنبي: ج٤/ ٣١.

(٢٧) لمح الملح: ٢/ ٥٧٣.

(٢٨) وردت لفظة (يوم) مفتوحة في لمح الملح، بينما وردت مكسورة في ديوان البُسْتي، والراجح اعتماد الكسر؛ إذ إن الفتح يقتضي تنوين لفظة (ضرغام) بالضم (ضرغامٌ)، في حين أنها وردت مضمومة دون تنوين، علاوة على ذلك، فإن قراءة (يوم) بالكسر تضفي على الصورة التشبيهية بعدًا دلاليًا أعمق، إذ تُظهر أن المشبَّه يتصف بصفات الأسد في ذلك اليوم وسائر الأيام الأخرى، بينما يحصر الفتح الدلالة الزمنية فيكون مفعول فيه ظرف زمان محدد، مقيدًا الصفة بيوم بعينه.

(٢٩) ينظر ديوان البستي:١٠٩.

(٣٠) ينظر المحكم والمحيط الأعظم: مادة (ش م س): ٦/٨.

(٣١) ينظر الفن ومذاهبه في النثر العربي: ١٧١، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢١٠.

(٣٢) ينظر المخصص: ٢/ ٤٤.

(٣٣) لمح الملح: ٧٧٥/٢.

(٣٤) ينظر في الأدب الحديث: ٣٧٩_٣٨٢.

(٣٥) لمح الملح: ٨٠٢/٢.

(٣٦) ينظر العين١٩٨/٢.

(٣٧) البلاغة العربية: ١٦٨/٢.

(٣٨) ينظر تهذيب اللغة: ٣٧/١١.

(٣٨) مسند أبي داود الطيالسي: ٣٦٥/٤.

(٤٠) ينظر الأزمنة والأمكنة: ٩٧/١.

المصادر

١. الأزمنة والأمكنة، أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت ٤٢١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ..

٢. أسرار البلاغة فى علم البيان، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار (ت ٤٧١ هـ) تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م

٣. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، لعبد المتعال الصعيدي (ت ١٣٩١ هـ) مكتبة الآداب، ط١٧، ١٤٢٦ هـ-٢٠٠٥ م.

٤. البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي (ت ١٤٢٥هـ)، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط١، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م.

٥. البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، د. فضل حسن عباس، دار الفرقان،١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.

٦. تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، تحقيق: جماعة من المختصين، وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مادة (نفر).

٧. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس (ت ١٤٢٤هـ)، ط٤، ١٩٨٣، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م.

٨. التصوير البياني _دراسة تحليلية لمسائل البيان_ محمد محمد موسى، مكتبة هبة، ط٣، ١٤١٣_١٩٩٣، القاهرة، ١٢٧.

٩. تقريب فتاوى ورسائل شيخ الإسلام ابن تيمية، عني به وحرره: أحمد بن ناصر الطيار، الناشر: دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع - السعودية، الطبعة: الأولى، ١٤٤١ هـ.

١٠. تنوير الحوالك شرح موطأ مالك، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، المكتبة التجارية الكبرى - مصر، ١٣٨٩- ١٩٦٩هـ.

١١. تهذيب اللغة، محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور (ت ٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء، التراث العربي - بيروت، ط ١، ٢٠٠١م، مادة (نوء)

١٢. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت ١٣٦٢هـ)، تدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي المكتبة العصرية، بيروت.

١٣. حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفتازاني (ت ٧٩٢ هـ) محمد بن عرفة الدسوقي، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت..

١٤. خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي الأزراري (ت ٨٣٧هـ)، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال–بيروت، دار البحار–بيروت، ٢٠٠٤م.

١٥. ديوان البستي تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية دمشق ١٤١٠هـ_١٩٨٩م.

١٦. شرح ديوان المتنبي، أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمد بن سليمان، (معجز أحمد) أبو العلاء المعري، التنوخي (ت ٤٤٩هـ)، تحقيق عبد المجيد دياب، دار المعارف، ط٢، ١٤١٣هـ _ ١٩٩٢م.

١٧. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين السبكي (ت ٧٧٣ هـ)، د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٣ هـ – ٢٠٠٣ م.

١٨. علم البيان، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت ١٤٠٥، ١٩٨٥.

١٩. العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ١٦٢/٢، المحكم والمحيط الأعظم: ١٩٨/٢.

٢٠. الفن ومذاهبه في النثر العربي، أحمد شوقي عبد السلام ضيف الشهير بشوقي ضيف (ت ١٤٢٦هـ)، دار المعارف، ط١٣

٢١. في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، ١٤٢٠ هـ– ٢٠٠٠م، ٢٥٩/٢، التحرير الأدبي، د. حسين علي محمد حسين (ت ١٤٣١هـ)، مكتبة العبيكان، ط٥، ١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م.

٢٢. الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس (ت ٢٨٥ هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ت ١٤٠١ هـ، دار الفكر العربي – القاهرة، ط٣، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٧م.

٢٣. لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (المتوفى: ٧١١هـ، دار صادر – بيروت– ١٤١٤هـ، ط٣.

٢٤. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير(ت ٦٣٧ هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي – بدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة

٢٥. المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي ت: ٤٥٨هـ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠٠ م، مادة (ش م س).

٢٦. المخصص، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي (ت ٤٥٨هـ)، تحقيق خليل إبراهم جفال، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط١، ١٤١٧هـ ١٩٩٦م.

٢٧. معجم الأدباء، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤١٤ هـ – ١٩٩٣ م.

٢٨. مسند أبي داود الطيالسي، أبو داود الطيالسي سليمان بن داود بن الجارود (ت ٢٠٤ هـ)، تحقيق: محمد بن عبد المحسن التركي، دار هجر – مصر، ط١ ، ١٤١٩ هـ–١٩٩٩ م: ٣٦٥/٤.

٢٩. نسيم الصبا، الحسن بن عمر بن الحسن بن حبيب، أبو محمد، بدر الدين الحلبي (ت ٧٧٩هـ)، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢هـ.

٣٠. نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري (ت ٧٣٣هـ)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١، ١٤٢٣ هـ.

Sources

1. The Times and Places by Abu Ali Ahmad ibn Muhammad ibn al-Hasan al-Marzouqi al-Isfahani (d. 421 AH), Dar al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1st ed., 1417 AH.
2. The Secrets of Eloquence in the Science of Rhetoric by Abu Bakr Abdul-Qahir ibn Abdul-Rahman ibn Muhammad al-Farisi al-Asl, al-Jurjani al-Dar (d. 471 AH), edited by Abdul-Hamid Hindawi, Dar al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1st ed., 1422 AH - 2001 CE.
3. Bughiyat al-Iidah li-Talkhis al-Miftah fi Ulum al-Balagha by Abdul-Muta'al al-Sa'idi (d. 1391 AH), Maktabat al-Adab, 17th ed., 1426 AH - 2005 CE.
4. Arabic Rhetoric by Abdul-Rahman ibn Hassan Habannaka al-Midani al-Dimashqi (d. 1425 AH), Dar al-Qalam, Damascus, al-Dar al-Shamiyya, Beirut, 1st ed., 1416 AH - 1996 CE.
5. Rhetoric: Its Arts and Branches – The Science of Eloquence and the Science of Badi', by Dr. Fadl Hassan Abbas, Dar al-Furqan, 1428 AH - 2007 CE.
6. Taj al-'Arus min Jawahir al-Qamus, by Muhammad Murtada al-Husaini al-Zabidi, edited by a group of specialists, Ministry of Guidance and Information, Kuwait - National Council for Culture, Arts and Letters, Nafr entry.
7. A History of Literary Criticism in Arabic by Dr. Ihsan Abbas (d. 1424 AH), 4th ed., 1983, 1404 AH - 1983 CE.
8. Figurative Representation: An Analytical Study of the Issues of Eloquence by Muhammad Muhammad Musa, Maktabat Hibah, 3rd ed., 1413 AH - 1993 CE, Cairo, p. 127.
9. A Close Look at the Fatwas and Letters of Sheikh al-Islam Ibn Taymiyyah, edited and compiled by Ahmad ibn Nasser al-Tayyir, published by Dar Ibn al-Jawzi for Publishing and Distribution – Saudi Arabia, 1st ed., 1441 AH.
10. Tawniyr al-Hawalik: Explanation of the Muwatta' of Malik by Abdul-Rahman ibn Abi Bakr, Jalal al-Din al-Suyuti (d. 911 AH), Al-Maktaba al-Tijariyya al-Kubra, Egypt, 1389-1969 AH.
11. Tahrir al-Lughah, by Muhammad ibn Ahmad ibn al-Azhari al-Harawi, Abu Mansur (d. 370 AH), edited by Muhammad Awad Mur'ab, Dar Ihya' al-Turath al-'Arabi, Beirut, 1st ed., 2001 CE, Naw' entry.
12. Jewels of Eloquence in Meaning, Rhetoric, and Badi', by Ahmad ibn Ibrahim ibn Mustafa al-Hashimi (d. 1362 AH), edited and documented by Dr. Yusuf al-Samili, al-Maktabah al-'Asriyya, Beirut.

13. Hashiyyah al-Dasuqi on Mukhtasar al-Ma'ani by Sa'd al-Din al-Taftazani (d. 792 AH), Muhammad ibn Arfa al-Dasuqi, edited by Abdul-Hamid Hindawi, al-Maktabah al-‘Asriyya, Beirut.
14. Khazanat al-Adab wa Ghayat al-Arab by Ibn Hajja al-Hamawi, Taqi al-Din Abu Bakr ibn Ali ibn Abdullah al-Hamawi al-Azraari (d. 837 AH), edited by Issam Shaqyu, Dar wa Maktabat al-Hilal – Beirut, Dar al-Bahar – Beirut, 2004 CE.
15. Diwan al-Busti, edited by Duriyyah al-Khatib and Lutfi al-Saqal, Majma’ al-Lughah al-‘Arabiyyah, Damascus, 1410 AH - 1989 CE.
16. Sharh Diwan al-Mutanabbi, by Ahmad ibn Abdullah ibn Sulayman ibn Muhammad ibn Sulayman (A’jaz Ahmad) Abu al-‘Ala al-Ma’ari, al-Tanukhi (d. 449 AH), edited by Abdul-Majid Diab, Dar al-Ma’arif, 2nd ed., 1413 AH - 1992 CE.
17. ‘Arus al-Afrah fi Sharh Talkhis al-Miftah by Ahmad ibn Ali ibn Abdul-Kafi, Abu Hamid, Baha' al-Din al-Sibki (d. 773 AH), Dr. Abdul-Hamid Hindawi, al-Maktabah al-‘Asriyya for Printing and Publishing, Beirut, Lebanon, 1st ed., 1423 AH - 2003 CE.
18. Science of Eloquence by Dr. Abdul Aziz Atiq, Dar al-Nahda al-‘Arabiyya, Beirut, 1405 AH, 1985 CE.
19. Al-‘Ayn by Abu Abdul-Rahman Khalil ibn Ahmad ibn Amr ibn Tamim al-Farahidi al-Basri (d. 170 AH), edited by Dr. Mahdi al-Makhzumi, Dr. Ibrahim al-Samarra'i, Dar wa Maktabat al-Hilal, 2/162, Al-Muhkam wal-Muhit al-Azam: 2/198.
20. The Arts and Schools of Arabic Prose, by Ahmad Shawqi Abdul-Salam Daif, popularly known as Shawqi Daif (d. 1426 AH), Dar al-Ma’arif, 13th ed.
21. In Modern Literature, by Omar al-Dusouqi, Dar al-Fikr al-‘Arabi, 1420 AH - 2000 CE, 2/259, Literary Editing by Dr. Hussein Ali Muhammad Hussein (d. 1431 AH), Maktabat al-‘Ubikan, 5th ed., 1425 AH - 2004 CE.
22. Al-Kamil fi al-Lughah wal-Adab by Muhammad ibn Yazid al-Mubarrad, Abu al-‘Abbas (d. 285 AH), edited by Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim (d. 1401 AH), Dar al-Fikr al-‘Arabi – Cairo, 3rd ed., 1417 AH - 1997 CE.
23. Lisan al-‘Arab, by Muhammad ibn Makram ibn Ali, Abu al-Fadl, Jamal al-Din Ibn Manzur al-Ansari al-Ru'ifai al-Afriki (d. 711 AH), Dar Sader - Beirut, 1414 AH, 3rd ed.
24. Al-Mathal al-Sa’ir fi Adab al-Katib wal-Shair by Diya' al-Din ibn al-Athir (d. 637 AH), edited by Ahmad al-Houfi - Badawi Tabbana, Dar Nahdat Misr, Fagallah, Cairo.

25. Al-Muhkam wal-Muhit al-Azam by Abu al-Hasan Ali ibn Ismail ibn Sida al-Mursi (d. 458 AH), edited by Abdul-Hamid Hindawi, Dar al-Kutub al-'Ilmiyya – Beirut, 1st ed., 1421 AH - 2000 CE, Shams entry.
26. Al-Mukhtasar by Abu al-Hasan Ali ibn Ismail ibn Sida al-Mursi (d. 458 AH), edited by Khalil Ibrahim Jafal, Dar Ihya' al-Turath al-'Arabi – Beirut, 1st ed., 1417 AH - 1996 CE.
27. Mu'jam al-Adibaa by Shihab al-Din Abu Abdullah Ya'qub ibn Abdullah al-Rumi al-Hamawi (d. 626 AH), edited by Ihsan Abbas, Dar al-Gharb al-Islami, Beirut, 1st ed., 1414 AH - 1993 CE.
28. Musnad Abu Dawood al-Tayalisi by Abu Dawood al-Tayalisi Sulayman ibn Dawood ibn al-Jaroud (d. 204 AH), edited by Muhammad ibn Abdul-Muhsin al-Turki, Dar Hijr – Egypt, 1st ed., 1419 AH - 1999 CE: 4/365.
29. Naseem al-Saba by Hassan ibn Umar ibn Hassan ibn Habib, Abu Muhammad, Badr al-Din al-Halabi (d. 779 AH), Matba'at al-Jawaa'ib, Constantinople, 1302 AH.
30. Nihayat al-Arab fi Funun al-Adab by Shihab al-Din al-Nuwairi (d. 733 AH), Dar al-Kutub wal-Wathaiq al-Qawmiya, Cairo, 1st ed., 1423 AH.